

## >“OSIBA KANGAMUKE - VAMOS LÁ, CRIANÇADA!”

### O AUDIOVISUAL E O ETNOGRÁFICO EM COLABORAÇÃO

**LUCAS DA COSTA MACIEL**

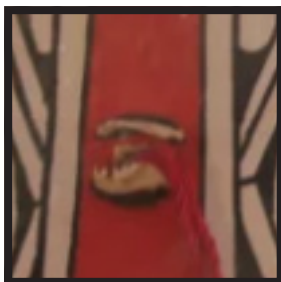
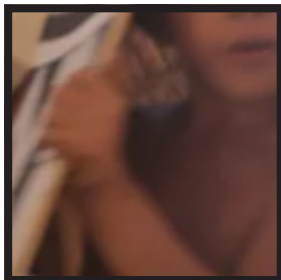
>Universidade de São Paulo

**VERONICA MONACHINI**

> Universidade Estadual de Campinas

**THOMAZ PEDRO**

> Universidade de São Paulo.



#### Resumo>

Neste artigo debatemos as possibilidades, alcances e limites dos recursos audiovisuais enquanto metodologia de pesquisa etnográfica com crianças. Para tanto, apresentamos o processo de realização de atividades de captura imagética com as crianças da aldeia de Aiha, do povo Kalapalo, falantes de uma língua karib do sistema regional do Alto Xingu, no estado brasileiro do Mato Grosso, e que resultaram na composição do filme etnográfico “Osiba Kangamuke - Vamos lá, criança!” (2016). Em seguida, analisamos as relações das crianças com a câmera, discutindo a ação de ambas na realização de um filme que pretende apresentar de maneira audiovisual quem são as crianças Kalapalo. Partimos, para tanto, das suas escolhas imagética, assim como da discussão do fenômeno estético e político do fazer-se ver ao outro.

#### Palavras-chave>

Etnologia; Kalapalo; Alto Xingu; Imagem; Antropologia da Criança.

> “*OSIBA KANGAMUKE - VAMOS LÁ, CRIANÇADA!*”  
O AUDIOVISUAL E O ETNOGRÁFICO EM COLABORAÇÃO

**LUCAS DA COSTA MACIEL**

> lucas.maciel@usp.br

Doutorando em Antropologia Social pela Universidade de São Paulo

**VERONICA MONACHINI**

> veronicamonachini@gmail.com

Mestranda em Antropologia Social pela Universidade Estadual de Campinas

**THOMAZ PEDRO**

> thomazmgp@gmail.com

Doutorando pelo Núcleo de Estudos Diversitas pela Universidade de São Paulo. Professor na Universidade Anhembi Morumbi

**Filme completo no canal da PROA:**

<https://www.youtube.com/watch?v=-5gueIsFZS0>

## INTRODUÇÃO<sup>1</sup>

Este artigo apresenta algumas reflexões incitadas a partir da realização de um filme curta-metragem etnográfico elaborado com as crianças indígenas da aldeia Aiha Kalapalo, localizada no Parque Indígena do Xingu (PIX). Por ter sido realizado principalmente a partir da atuação, participação e perspectiva das crianças da aldeia em parceria com os pesquisadores e de adultos Kalapalo, o filme se chamou “*Osiba Kangamuke - Vamos lá, Criançada*” – nome idealizado coletivamente, assim como todo o processo do filme se propôs.

Ainda que inicialmente interessados em realizar atividades criativas com as crianças, a pretensão não era exatamente a de se produzir um filme, mas o envolvimento da comunidade de Aiha foi de tal dimensão que acabamos editando as cenas capturadas e passou-se a compor uma narrativa para finalizar as atividades e enlaçá-las numa produção única. O primeiro corte

---

<sup>1</sup> Agradecemos à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo pela bolsa de estudos e pelo auxílio financeiro que possibilitou nossas idas a campo e a realização deste filme.

foi feito e exibido na aldeia para toda a comunidade.

A produção de uma peça audiovisual partiu de uma demanda dos professores Kalapalo para que fosse usada como material didático, tal como descreveremos a seguir, e se insere dentro do trabalho de conclusão de curso da antropóloga Veronica Monachini, que depois foi estendido também para a sua pesquisa de mestrado, atualmente em curso. Ainda que a realização do curta-metragem não fizesse parte do horizonte inicial de pretensões dos pesquisadores, um primeiro corte do filme, exibido na própria aldeia, foi tão positivamente avaliado pela comunidade que se decidiu coletivamente pela sua circulação em outros contextos para além da aldeia, tais como mostras e festivais de cinema brasileiros e internacionais<sup>2</sup>.

Todo o processo de produção do filme, rodado em julho de 2015, partiu de uma perspectiva de colaboração e partilha, de tal forma que se decidiu que a direção e as demais funções seriam assinadas pelos cineastas Haja Kalapalo e Tawana Kalapalo, bem como os pesquisadores e cineastas Veronica Monachini e Thomaz Pedro. A perspectiva de processo coletivo de produção e feitura do filme retoma a linha da antropologia visual partilhada (HIKIKIJI, 2013; BAIRON; LAZANEO, 2013; ROUCH, 2003) que remonta aos trabalhos de Jean Rouch e à experiência do projeto “Vídeo nas Aldeias” (VNA)<sup>3</sup> (CARELLI; GALLOIS, 1994).

De forma geral, as cenas do *Osiba Kangamuke* dizem respeito ao aparecimento de qualidades e relações cosmosociais caras ao mundo das crianças Kalapalo, mas também envolvem a produção de novas relações que se desdobram a partir da atividade audiovisual e que incluem os pesquisadores, a câmera, as crianças, os adultos, alguns animais, espíritos-máscaras e a presença antecipada do espectador branco que terá contato com as imagens. Estas relações serão melhor exploradas a seguir. Também pretendemos explorar etnograficamente algumas cenas com o intuito de discutir as relações produzidas a partir da realização de uma experiência audiovisual. Ainda, numa outra interface, a preocupação em se fazer<sup>4</sup> kalapalo para se mostrar kalapalo através da câmera vieram a um primeiro plano, e buscaremos discuti-la neste trabalho.

---

2 Ganhador do prêmio de melhor curta metragem na 6ª Mostra Ecofalante de Cinema Ambiental (SP) e melhor filme etnográfico pela PROA Revista de Antropologia e Arte (IFCH - UNICAMP). Participou de: Jornadas de Antropologia John Monteiro 2017 (SP); Jornadas Antropológicas UFSC 2017 (SC); 28º Festival Internacional de Curtas-Metragens de São Paulo - Curta Kinoforum (SP); 2017 SVA Film Festival (The Society for Visual Anthropology's Film & Media Festival - EUA); Corpos da Terra 2017 (RJ); Mostra Indígena de Filmes Etnográficos do Ceará (CE); 3o Cine Kurumin 2017 (BA); Cine+Video Indígena, no Chile (Chile); 7º Cinecipó - Festival do Filme Insurgente (MG); XIII Cinefest Gato Preto (SP); XVI Congreso de Antropología en Colombia (Colombia); V Congreso de la Asociación Latinoamericana (Colombia); Colloque EHESS France-Brésil (França); III Seminário de Crianças e Infâncias Indígenas (SC); Noites Antropofágicas Teatro Oficina (SP); International Ethnografilm Festival (França).

3 ONG criada em 1986 com o intuito de realizar filmes com indígenas do Brasil e que atua dando oficinas para os próprios indígenas produzirem seus filmes desde 1997.

4 Para organização deste artigo usaremos o sublinhado para ênfase nossa e o itálico para as categorias nativas, que podem ser tanto palavras em karib kalapalo, como as adaptadas do português e utilizadas cotidianamente pelos kalapalo.

## O ALTO XINGU E A PRODUÇÃO DE IMAGEM

Os Kalapalo são um povo de língua karib que vive na região do Alto Xingu, um complexo sociocultural multiétnico e multilíngue localizado na porção sul do PIX, na região nordeste do estado brasileiro do Mato Grosso. Fazem parte do sistema regional do Alto Xingu dez povos ameríndios: os Mehinaku, Wauja e Yawalapíti (falantes de línguas arawak); os Kalapalo, Nahukwa, Kuikuro e Matipu (falantes de karib); Kamayurá e Aweti (tupi); e os Trumai (de língua isolada). A aldeia Aiha, onde o filme foi realizado, é tida como uma das duas aldeias principais do povo Kalapalo, e se localiza à direita do Rio Culuene. Nela vivem cerca de 250 pessoas.

Apesar de falarem línguas distintas, estes grupos passaram a compartilhar diversas práticas culturais ao longo do tempo, que possuem registro desde meados do século XIX (STEINEN, 1940). Algumas destas características comuns são: a presença de um padrão circular para as aldeias, com uma praça central dedicada a uso ritual, com uma casa no centro de uso exclusivo dos homens, chamada “casa das flautas”; partilha dos modos de subsistência; uma ética alimentar baseada na evitação do consumo de animais terrestres, além do consumo regular de beiju de mandioca e peixe; bem como partilha da mitologia e das estruturas de parentesco (BASSO, 1973; MENEZES BASTOS, 1995; FAUSTO, 2007). Os povos alto-xinguanos compartilham também um *ethos* pacifista, o qual, segundo Ellen Basso, é expresso pelos Kalapalo através da noção comportamental de *ihütisu*, tida pela ausência de agressividade e prática da reciprocidade. *Ihütisu* é traduzida pelos Kalapalo como “vergonha”, indicando um controle sobre si (BASSO, 1989, p. 552). Entre si, estes povos se reconhecem como *kuge* (em karib Kalapalo, “gente xinguaná”), em oposição aos *nkigogo* (“índios bravos”; não xinguanos) e aos *kagaiha* (não-indígenas, “brancos”).

A partir de 1961, como a criação do PIX, a uma série de registros audiovisuais foi realizada, relacionando pesquisas antropológicas às lutas de demarcação do parque. O trabalho de cineastas e fotógrafos como Adrian Cowell e Louis Wolfers, que acompanharam e registraram os processos de delimitação do PIX, foi fundamental, tendo em vista a divulgação das suas imagens pela mídia para o reconhecimento por parte da sociedade nacional. Dessa forma, os povos do Xingu têm um longo histórico de registros visuais e cinematográficos, e estão cientes do alcance político obtido pela circulação desses registros, muitas vezes de caráter ambíguo. Para além dos seus aspectos positivos, os xinguanos têm clareza sobre como as imagens que circulam são utilizadas de forma indevida. São muitos os casos e os relatos de povos ameríndios que têm suas imagens divulgadas e vendidas sem autorização, sem respeito ou pagamento de direito autorais, ou algum tipo de contrapartida.

A partir de 2000, no entanto, uma interessante dinâmica passa a ter lugar entre os povos amazônicos, e diz respeito à apropriação de diferentes dispositivos de comunicação, de forma não mediada, pelos próprios ameríndios. Se antes o lugar dos ameríndios na produção visual estava restrito ao de objeto da captura de imagens (eram somente retratados), o domínio

dos dispositivos técnicos para a produção de imagens permitiu que eles passassem a ocupar o lugar de criadores dos seus próprios registros visuais. Na região do Alto Xingu, a partir da formação do parque, os povos da região passaram a ter um gradual contato com diferentes tipos de mídias e meios de comunicação. O rádio amador, usado para a comunicação local entre aldeias, começou a ser mais presente; as primeiras TVs chegaram às aldeias no final dos anos 1980 e as primeiras oficinas de produção audiovisual, que possibilitaram aos xinguanos criar os seus próprios filmes, foram feitas a partir dos anos 2000, com destaque ao projeto VNA, já citado, que passa a formar cineastas nativos na região. São diversos os paralelos que poderíamos estabelecer entre a feitura do filme *Osiba Kangamuke* e os processos dos quais trata Fausto (2011), que acompanhou os primeiros projetos do VNA no Alto Xingu com os Kuikuro.

O interesse em produzir seus próprios registros em audiovisual está ligado à preocupação desses grupos para “guardar a cultura” (em kalapalo, *tisügühütu ongitelü*), ou seja, criar um registro audiovisual para que seja possível acessar e conhecer os costumes e modos de vida indígenas, tais como cantos rituais, toques de flauta, formas de luta e assim por diante (FAUSTO, 2011). Essas questões se colocam à medida que objetos não indígenas passam a marcar maior presença nas aldeias: televisores, motos, celulares e roupas são de interesse da maioria dos indígenas. Para conseguir essas mercadorias, que antes entravam na aldeia por um sistema de troca com agentes externos, foram criadas novas formas de obter renda (NOVO, 2017). Existe uma grande preocupação entre os indígenas do Alto Xingu com a possibilidade de seus conhecimentos e modos de vida deixarem de existir, o que está diretamente relacionado com a sedução que o “mundo dos brancos” exerce sobre os nativos. Ao mesmo tempo que o contato com esse universo não indígena é um aspecto muito desejado, sobretudo pelos mais jovens, também existe entre todos uma apreensão com a possibilidade de “virar branco” (KELLY, 2005), já que eles entendem que esse processo “significava não apenas perder algo, como também estar aprisionado em um limbo: nem ser verdadeiramente *kagaiha* (pois continuavam pobres), nem ser inteiramente índio (pois não tinham mais ‘cultura’).” (FAUSTO, 2011, p. 161).

Se a partir das oficinas do VNA aparecem nas aldeias o cineasta indígena, preocupado pela criação de imagens e pelo registro da “cultura”, então, podemos dizer que a produção que resultou no filme *Osiba Kangamuke* está diretamente ligada a esse processo. Neste sentido, é herdeira do interesse dos xinguanos pelo registro de um determinado sentido de “modo de vida” e de “tradição”, guiado, no nosso caso específico, pelas crianças Kalapalo da aldeia de Aiha.

## OSIBA KANGAMUKE

A ideia inicial de realizar um vídeo na aldeia surgiu pela primeira vez em uma reunião sobre as atividades da escola da aldeia, realizada em fevereiro de 2015 entre os cinco professores

Kalapalo e os antropólogos Veronica Monachini e Antonio Guerreiro<sup>5</sup>. Naquela ocasião, os professores levantaram a necessidade de se produzirem materiais didáticos específicos para os Kalapalo e, conversando sobre possibilidades concretas, optou-se pela utilização de produções audiovisuais na escola.

Além de ser uma produção mais ágil, que poderia ser feita por eles mesmos, os professores consideraram que a linguagem audiovisual seria mais acessível às crianças do que cartilhas ou livros. Eles lembraram que uma das formas em que os Kalapalo aprendem está na observação atenta. O termo preciso para isso é *ingubelü*, sendo que *ingu-* poderia ser traduzido como “olho” e *-belü* é um sufixo para conhecimento. Disso se desdobra que a aprendizagem se dá a partir do olho, como quando se observa um filme, e é considerado como algo próprio do mundo Kalapalo, em oposição aos métodos de escrita alfabética e fonética que, como eles indicam, seria o modo de aprendizagem *kagaiha*.

Nessa reunião, chegou-se à conclusão que, melhor do que produzir um vídeo das crianças, seria produzir um vídeo com as crianças. Assim, pensar e produzir com elas transformaria a própria produção do filme num momento formativo para todos os participantes. A ideia de produzir-se com responde à necessidade da colaboração (CORONA BERKIN; KALTMEIER, 2012), mas também ao princípio de pensar com os mundos sobre o quais os antropólogos se debruçam (INGOLD, 2015). Além disso, como vimos, a prática de oficinas de vídeo com adultos não é uma novidade no Alto Xingu. No entanto, apenas dois homens adultos<sup>6</sup> na aldeia de Aiha haviam participado de oficinas e produzido filmes naquele momento<sup>7</sup>.

Desta forma, em julho de 2015, Veronica Monachini retorna à aldeia para dar continuidade à sua pesquisa e, em companhia do cineasta e pesquisador Thomaz Pedro, para organizar, junto com os Kalapalo, a produção dos vídeos com as crianças. Tanto a presença de pesquisadores na aldeia, como qualquer tipo de atividade coletiva a ser realizada deve ser conversada com toda a *comunidade* durante as reuniões que acontecem cotidianamente na frente da *kuakutu* (“casa de flautas”), localizada no centro da aldeia. A proposta de realização de atividades audiovisuais com as crianças, que resultaria em pequenos vídeos para serem utilizados na escola, assim como proposto pelos professores de Aiha, também passou por esse processo e foi aceito pela comunidade. Apenas nos momentos finais de edição, percebendo que tínhamos um material interessante com uma narrativa fílmica em mãos, propusemos a edição de apenas uma peça, que resultou no filme *Osiba Kangamuke - Vamos lá, criançaada*, com 20 minutos de duração.

Tendo em vista a relação prévia dos Kalapalo com a produção audiovisual, a proposta

---

5 Ambos vinculados à Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), a primeira na qualidade de aluna do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social e o último como Professor do Departamento de Antropologia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

6 Sendo um deles Tauana Kalapalo, que também participou da realização do *Osiba Kangamuke*.

7 Após a realização da oficina de audiovisual vinculada ao processo do filme, Thomaz Pedro e Veronica Monachini ministraram uma oficina em julho de 2017 e a Associação Jamarikumã ministrou uma oficina em março de 2018 apenas com mulheres, ampliando o número de pessoas com formação em audiovisual na aldeia.

de produção dos vídeos partia, desde um princípio, da necessidade de realizar uma produção coletiva. Isto implicava produzir junto com alguns adultos Kalapalo que tivessem interesse em realizar as atividades, ademais das próprias crianças, que participaram ativamente de todo o processo, desde as decisões iniciais à edição do material. Partimos do pressuposto que não faria sentido buscar imprimir uma lógica de produção em que as propostas e toda a realização viessem de pessoas de fora da aldeia.

Para dar início às atividades, foi exibida uma série de filmes produzidos por cineastas e grupos ameríndios para que as crianças Kalapalo discutissem sobre as múltiplas possibilidades de captação de imagens. Durante uma tarde, portanto, passamos de casa em casa reunindo o máximo de crianças possível com a ajuda de Haya Kalapalo. Juntaram-se cerca de trinta crianças e, com todos juntos numa mesma casa, assistimos o vídeo *Das Crianças Ikpeng Para o Mundo*, realizada pelos cineastas Natuyu Yuwipó Txicão, Karané e Kumaré Ikpeng, e que está disponível no site da organização VNA<sup>8</sup>. No vídeo, as crianças Ikpeng aparecem como as protagonistas e as responsáveis por apresentarem a aldeia, seu cotidiano, suas brincadeiras e seu modo de vida. Como o formato utilizado pela produção é do tipo vídeo-carta, no final as crianças Ikpeng pedem que outras crianças que estiverem assistindo as respondam, em vídeo, mostrando o seu próprio cotidiano. Partiu-se da proposta colocada pelos Ikpeng para perguntar às crianças Kalapalo se elas queriam fazer um vídeo-resposta e, uma vez que elas se mostraram interessadas em fazê-lo, perguntou-se por aquilo que elas gostariam de apresentar sobre sua aldeia e seu modo de vida e, juntos, fomos elaborando uma espécie de roteiro.

O modelo da interação entre sujeitos através de materiais que aparecem como cartas é já reconhecido como um ponto frutífero de exploração entre olhares cruzados. A partir da interlocução com as crianças Ikpeng, seria possível explorar os elementos que as crianças Kalapalo consideravam como centrais ao seu próprio universo sociocosmológico. Caberia a elas produzirem relatos sobre o mundo em que habitam, participando da confecção da narrativa visual.

As potencialidades de um material de correspondência e interlocução se faz conhecido, entre outras coisas, pelo trabalho de Podestá Siri com crianças nahuas (2007; 2011). A inclusão das crianças obedece à necessidade de ampliar a visão sobre sua vida cotidiana, tratando de superar o deslocamento do seu olhar pelo olhar dos outros, dos pesquisadores ou dos adultos. Não se refere aqui à falácia narrativa de apresentar o mundo das crianças tal como ele é vivido e pensado por elas, dado a impossibilidade de que isso seja realizado *a priori*. Interessa, no entanto, complexificar o poder da produção das imagens na constituição daquilo que pensamos ser o outro a partir de elementos que ele permite vislumbrar. Trata-se, pois, de uma tentativa experimental de oferecer elementos para o estabelecimento de pontes entre mundos marcados por diferenças e, a partir do qual se pode tecer conexões complexas (STRATHERN, 2004).

Neste sentido, as atividades audiovisuais com as crianças não pretendiam seguir

8 Este vídeo possui o formato de vídeo-carta, e fora realizado em resposta ao vídeo das crianças de Serra Maestra (Cuba) em 1992. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=28r1cj0xwEs>> Acesso em: 26 set. 2017.

uma metodologia sistemática de ensino de questões técnicas ou de linguagem audiovisual; suspeitava-se que essa não seria a melhor maneira de envolver as crianças ao longo do processo. Tratava-se, pois, da vontade de participar do processo e dos elementos que compunham a captura imagética. Por esta razão, a oficina funcionou, nesse primeiro momento, como uma brincadeira audiovisual para “aparecer na câmera”. A preocupação se tornou muito mais a de torná-las agentes do processo, criando mecanismos e dispositivos para que as crianças pudessem tomar decisões em relação ao o que deveria ser filmado e como caminharia a construção do vídeo.

A dinâmica das atividades variou um pouco e se deu durante toda a estadia dos pesquisadores na aldeia. Algumas cenas foram previamente planejadas e propostas pelo coletivo de cerca de trinta crianças que se reuniram no dia da exibição de filme. Outras, por outro lado, se deram de formas mais espontâneas: algumas foram articuladas por alguns grupos de crianças, que nos chamavam para filmar no momento em que algo interessante estava acontecendo, e em outras, ainda, nós pedíamos autorização para capturar algo que acreditávamos ser interessante, e que tinha as crianças como protagonistas. Salvo raras exceções, em que a extrapolação dessa premissa se deu em razão da necessidade de concluir e editar o vídeo, ou pela intervenção extraordinária dos adultos Kalapalo, que demonstravam uma maior preocupação pela forma e pela composição de uma imagem de tradicionalidade.

Após a exibição do filme, conversamos sobre o que gostaríamos de filmar. As ideias iniciais vindas das crianças foram as de mostrar a escola, uma caça e a casa do cacique. Haja Kalapalo propôs que filmássemos, também, a preparação e a execução da luta ikindene no centro da aldeia e as crianças se animaram. Antes de capturar essas cenas, porém, foi proposto uma primeira atividade para que as crianças pudessem começar a se familiarizar com a câmera. Formou-se uma fila de crianças em que todos paravam em frente à câmera e se apresentavam dizendo o seu nome. Colocamos a câmera parada e, sempre rodeados de crianças, íamos explicando algumas coisas do seu funcionamento, como qual botão apertar para começar a gravar, onde acende a luz vermelha que indica que a gravação já havia se iniciado, dentre outras informações. Foram algumas crianças, um pouco mais velhas, que no final das contas que se interessaram em assumir os papéis da gravação.

Depois dessa primeira atividade, as crianças propuseram realizarmos uma visita filmada à casa do cacique Tafukumã Kalapalo, como haviam proposto no planejamento inicial. Ao chegarmos à casa, o cacique disse que não queria participar, uma vez que nem ele nem as crianças estavam devidamente “vestidas”. Para o cacique, tirar fotos ou fazer vídeo era um evento similar às festas e, portanto, todos deveriam portar suas vestimentas, pinturas e ornamentos tradicionais, e não “roupas de branco”. O cacique se recusou a aparecer no vídeo “como um branco”<sup>9</sup>. Esta situação recoloca a necessidade de se pensar a produção fílmica como

9 Posteriormente não foi possível realizar esta filmagem porque o cacique saiu em viagem a Cuiabá. Quando ele voltou para a aldeia, pôde ver o resultado do vídeo e gostou muito, apesar de sempre enfatizar que as crianças não estavam apareciam “tradicionais” e além disso falavam algumas palavras em português, o que ele também não achava a melhor opção.



uma esfera da produção estética do si mesmo que, como já argumentou parte da etnologia das terras baixas sul-americanas, se acopla à discussão da Pessoa e do corpo (LIMA, 2005; TAYLOR, 2003; SEEGER; DA MATTA; VIVEIROS DE CASTRO, 1979). Aparecer é, em si mesmo, um evento que compreende as qualidades definidoras das diferenças relacionais. Se o vídeo antecipa uma possível presença branca, o aparecimento deve incluir a marcação de uma diferença frente a ela. Com essa situação específica, pudemos experienciar pela primeira vez as diferentes expectativas em torno do audiovisual, no qual a forma de se representar das crianças varia não só entre elas mesmas, mas como entre elas e o próprio cacique da aldeia. Posteriormente, em outras oficinas e em encontro de cineastas, as discussões em torno de como os indígenas aparecem vestidos na câmera geraram muitas polêmicas e nenhum consenso a priori.

Nesse mesmo dia, realizamos a segunda proposta das crianças: apresentar a escola da aldeia. Esta encontrava-se de recesso naquela época do ano devido ao calendário próprio do Alto Xingu; tratava-se do momento de preparação e realização das festas do *Egitsü*<sup>10</sup>. Ao chegar à escola, a maioria das crianças logo se sentou nas carteiras, enquanto alguns preferiram manter-se observando o que aconteceria. Na tomada que se fez, duas crianças explicaram do que se tratava aquele lugar, o que normalmente acontecia ali, como e quem dava as aulas<sup>11</sup>. Nesse momento, o adulto Haja Kalapalo entrevistou, mediou e traduziu as cenas. Para ajudar-nos a entender o que se dizia, algumas crianças um pouco mais velhas, falantes de português, também atuaram na mediação e tradução<sup>12</sup>.

Depois de gravar algumas cenas, com todas as crianças ali, distribuímos lápis e papel para que realizassem desenhos. Então, de forma não conduzida, as crianças desenharam a aldeia, a lagoa, atividades cotidianas, *itseke*<sup>13</sup> e o *Egitsü*, entre outras coisas. Algumas crianças ficaram entretidas desenhando enquanto outras acompanhavam e faziam parte do processo de gravação. Em determinado momento, uma delas começou a fazer pequenas entrevistas com as demais, perguntando o que é que elas estavam desenhando. O que se capturou em imagens nesse momento era, então, conduzido diretamente pelas crianças.

Em um momento seguinte, algumas crianças começaram a construir um arco e flecha e propuseram filmar o processo de fabricação, assim como a captura de uma lagartixa e, posteriormente, de um macaco<sup>14</sup>. Durante todo esse processo Haja teve um papel fundamental,

10 Ritual mortuário do Alto Xingu, mais conhecido por Quarup, termo Mehinaku para designar a festa. Para uma etnografia do ritual, ver Guerreiro, 2015.

11 Marcando diversas vezes que os professores eram todos indígenas, mas que o que aprendem é o “português” e a fazer desenhos - normalmente figurados, prática pouco usuais no cotidiano kalapalo, sendo ele mesmo, junto ao uso de papéis e lápis, um elemento externo.

12 É difícil ter a noção de quanto as crianças entendem de português, às vezes tínhamos a sensação de que entendiam tudo que dizíamos, às vezes a comunicação parecia não se estabelecer. Isso certamente estava ligado a noção de *ihütisu* (traduzida por “vergonha”), que será explicada mais adiante no trabalho.

13 Conceito que os Kalapalo traduzem como *espíritos*, ou *hiper-ser*, “seres eternos, que existem desde muito antes dos humanos, dotados de grandes capacidades de transformação e agência” (Guerreiro, 2015, p. 22).

14 É digno de nota que toda a captura do macaco foi encenada, dado que se tratava do animal de estimação da casa de Haja, que foi solto por ele no mato só para ser recapturado nas filmagens. De toda forma, o macaco prego faz parte da alimentação alto xinguaná, diferentemente da lagartixa, que é caçada pelas crianças por diversão.

tanto para acompanhar o que as crianças colocavam, quanto para propor novas atividades. Em diversos momentos, ele indicava para as crianças o que deveriam dizer, “soprando” algumas falas - que podem ser escutadas durante o filme se ouvirmos atentamente - para que elas reproduzissem. Consideramos que o próprio fato de que um adulto “sopre” fala para as crianças deve ser foco de análise, uma vez que o intuito do vídeo era acessar, ainda que parcialmente, a perspectiva das crianças. Tratando-se de um filme construído coletivamente, tanto as crianças como os adultos entrevistaram na sua produção, ainda que de forma e em momentos distintos. Este dado é interessante porque revela como para os Kalapalo as relações sociais são produtoras de Pessoas, e não de indivíduos, que se fazem de diferentes formas e nas diferentes relações estabelecidas (STARTHERN, 2006); o imperativo de que as crianças falem por si mesmas e de forma separada e asséptica frente aos adultos talvez seja antes uma necessidade construída e uma preocupação nossa, enquanto pesquisadores<sup>15</sup>. Na chave das noções alto-xinguanas de corpo, Pessoa e povo, essas preocupações possivelmente se manifestem de outro modo.

Em um novo dia, Tawana propôs a gravação uma sequência em que dois meninos, Elói e Osiris, iriam apresentar a *kuakutu*, a casa das flautas que fica no centro da aldeia. Esse espaço é cercado por uma série de restrições, a começar pela proibição da entrada de mulheres<sup>16</sup>. Durante aqueles dias estavam guardadas na casa das flautas algumas máscaras rituais, que os garotos iriam também apresentar<sup>17</sup>. A gravação dessas cenas permitiu a circulação do espectador, mediado pela câmera, por um universo regulado por uma série de proibições. Lá, os meninos falaram sobre os perigos contidos na máscara *Tugua*: “ela perigosa demais”. Explicaram que quando o espírito *Tugua* captura alguém, a pessoa deve fazer a máscara, como uma forma de presentificação ritual do espírito. Máscara e espírito se tornam, no momento em que se dança, uma mesma coisa<sup>18</sup>. Os meninos seguem mostrando como se usa a máscara, apesar de não alcançá-la e de apresentá-la como “só para adultos”. Depois, os meninos apresentam máscaras que, segundo eles, são ainda mais perigosas, as *jakuikatu*. Eles explicam que também se deve dançar com elas quando os seus espíritos fazem mal para alguém. Como se tratam de máscaras de menor tamanho, os meninos as vestem e mostram como os adultos

15 Isso coloca a necessidade de repensar os próprios termos da colaboração e produção do pacto etnográfico. Na linha do argumentado por Kopenawa e Albert (2015), talvez a colaboração se dê justamente na produção de um corpo apto a traduzir que multiplica os sujeitos enquanto lugares pronominais: mais do que reificar a essencialidade de quem fala como um achatamento de corpo e Pessoa, seria dar condições para a produção da voz como mosaico narrativo.

16 Espaço que Veronica não podia acessar, mas que pôde ter contato através dos caminhos percorrido pela câmera assistidos posteriormente junto às meninas e mulheres da aldeia, que não circulam por aquele espaço. A câmera, neste sentido, produz relações de circulação de diferentes espaços e possibilita o acesso à lugares que o corpo não pode circular.

17 As máscaras ritualísticas são produzidas para a cura e estão diretamente ligadas às doenças de indivíduos, que por sua vez foram causadas por *itseke* (que podem ser traduzidos por “espíritos”). Entretanto, nesse caso específico as máscaras foram produzidas com outro propósito: para integrar a coleção do “Museu do Índio”, por isso as crianças podiam tocá-las e pegá-las apesar de serem perigosas. A economia de produção de máscaras foi cuidadosamente descrita por Barcelos Neto (2008) que chamou a atenção para uma situação similar, onde existia uma razão “artificial” para a produção das máscaras, mas o autor aponta para o fato de, mesmo ao serem produzidas para um outro contexto, a relação das máscaras com *itseke* e com a doença não deixa de existir.

18 Ver, para o caso Wauja, também do Alto Xingu, o trabalho de Barcelos Neto (2004).

as usam, ainda que tornem a ressaltar o fato de que, no ritual, só os adultos devem utilizá-las. A maior parte da sequência na *kuakutu* foi filmada por Tawana Kalapalo, que pediu para que as crianças apresentassem as máscaras. Osiris contou que as máscaras são feitas “quando o espírito faz mal para uma pessoa” para tornar os espíritos presentes; explicou que são perigosas, mostrou as características antropomórficas das máscaras, contidas em sua produção estético-artefactual, e demonstrou como identificar o sexo da máscara, isto é, há as que são femininas e as que são masculinas. Posteriormente, ao exibir esta cena para seus parentes, todos ficaram impressionados com o conhecimento que os jovens detinham sobre as máscaras.

Uma outra sequência do filme merece destaque em relação aos seus termos de produção. Desde a proposta dos professores, sabíamos que havia um interesse em registrar e explicar o funcionamento da tradicional luta xingwana o *ikindene*. Para que pudéssemos gravar esse evento foi necessário uma mobilização maior das crianças e de alguns adultos, já que uma série de atividades e procedimentos se faziam necessário, como por exemplo a pintura corporal e de uma forma geral uma situação mais controlada e propriamente encenada. Para isso, Haja e Veronica coordenaram o desenrolar dos eventos, enquanto Tawana e Thomaz registravam as preparações das crianças para o evento.

Haja Kalapalo estava preparando os meninos para lutar e perguntamos se as meninas também participariam, o que fez com que Haja também as pintasse, só que apenas quando toda a gravação dos meninos acabasse. Pudemos notar que a pergunta criou uma tensão, já que não estava nos planos que as meninas lutassem. Inclusive, ao se referir à pintura das meninas, Haja disse que as preparava para que fossem dançar, e não lutar. Acontece que para dançar precisaríamos de um dono de cantos e uma mobilização maior, e as meninas estavam realmente empolgadas com a ideia de lutar no centro da aldeia. Não é que a luta seja exclusivamente dos homens, mas os grandes lutadores das festas são sempre homens. Algumas meninas, de toda forma, brincam de lutar constantemente no centro da aldeia, mas dificilmente vão para festas em outras aldeias para lutar; é mais comum que vão para dançar ou fiquem em sua aldeia com a mãe, caso ela não vá para a festa. Os meninos, ao contrário, muitas vezes viajam com os pais para rituais em outras aldeias, e lutam com seus possíveis futuros afins. Na edição desta cena, intercalamos a luta dos meninos com a das meninas, o que pode dar a impressão de que foram realizadas concomitantemente.

De forma geral, pode-se dizer que as cenas que compõem o filme se desdobram de momentos tanto orientados pelas próprias crianças, quanto proposto por adultos kalapalo e pelos pesquisadores. Ocorreram algumas situações de um registro observacional de alguns eventos do cotidiano infantil em Aiha, mas também cenas em que os eventos foram encenados e mais produzidos. De uma forma geral, acreditamos que a câmera funcionou com um dispositivo que agenciava situações possíveis de serem filmadas. De todo modo, uma série de índices de socialidade ameríndia se fazem evidentes nas filmagens: a relação entre meninas e meninos, entre crianças e adultos, entre crianças e animais, entre crianças e espíritos, e entre indígenas e não indígenas. Este último é evidente de formas interessantes: na relação das crianças com

a câmera, “uma coisa de branco”; na relação com os próprios pesquisadores, antropóloga e cineasta; e na relação antecipada da imagem produzida com o branco espectador, para o qual também se fala e se faz aparecer.

Um dos elementos fundamentais do processo de produção do vídeo foi o de permitir adentrar de maneira detalhada em alguns momentos da vida cotidiana das crianças Kalapalo.

As crianças Kalapalo não só criam e recriam relacionalidades diversas como, ademais, percebem os processos através dos quais se dá a formação da Pessoa, atuando sobre e a partir deles ao passo em que se apropriam e reformulam constantemente os diversos conhecimentos que detêm e desenvolvem. Na produção do vídeo, pode-se perceber a preocupação em mobilizar um tipo de conhecimento que elas consideravam como os tradicionais Kalapalo; queriam se auto-representar como Kalapalo “de verdade” para uma vídeo-carta que seria representativa do seu modo de vida. Como já se argumentou isso se deve à presença antecipada do outro, o não indígena, mas também ao problema estético de encontrar-se com ele. Isso implica a necessidade de fazer aparecer o si mesmo. Não se trata simplesmente de remarcar uma identidade coletiva apresentável por sinais diacríticos e, neste sentido, um desdobramento da prática e da produção de etnicidade. Antes, diz respeito a uma noção de estética profundamente relacional e ameríndia, difícil de se reduzir a uma sorte de utilitarismo sem que se cometa uma absurda redução do seu alcance. O aparecimento é, aqui, uma política do si mesmo.

Em todo esse processo, tanto os pesquisadores quanto os próprios adultos Kalapalo tiveram contato com o amplo repertório e conhecimento de mundo das crianças. Como entre adultos, muitas vezes não sabemos o que outra pessoa conhece ou não até que se mostre, e a câmera atuou como um produtor deste tipo de relação: era através das câmeras e porquê as câmeras estavam lá que as crianças falavam e mostravam algumas coisas, que não necessariamente mostrariam caso ela não estivesse ali. Na cena em que os meninos apresentam as máscaras *jakuikatu*, por exemplo, nos impressionamos ao perceber como explicavam com propriedade sobre sua própria cosmologia. Impressão que os adultos kalapalo não tiveram, por exemplo, uma vez que para eles é inerente que a criança conheça sua cosmologia. Em contraponto, a cena em que Osiris demonstrou conhecer uma gama de saberes sociocosmológicos que os próprios adultos não sabiam que ele conhecia, impressionou a eles e a nós pesquisadores.

Uma vez que no período em que estivemos na aldeia as cenas “tradicionais” eram as que nos chamavam a atenção, em especial por estarmos buscando representar a infância Kalapalo, colocamos o nosso foco sobre o comportamento das crianças e sobre as suas atitudes. Em diferentes momentos, pudemos ver as crianças brincando de atividades associadas ao mundo dos adultos, como, por exemplo, quando as meninas dançam o *Jamurikumalu*<sup>19</sup>, cuidam dos irmãos, trabalham nos processos de produção e transformação da mandioca e realizam o *uluki* (ritual de trocas), ou quando os meninos pescam com pedaços de linha, caçam com arco e flechas feitos por eles, treinam o *ikindene*<sup>20</sup> ou jogam futebol no centro da aldeia, entre outras coisas.

19 Ritual protagonizado pelas mulheres xinguanas, que cantam e dançam músicas específicas dessa festa.

20 Luta tradicional alto-xinguanana, que abre todos os rituais inter-aldeias.

## REFLEXÕES FINAIS

De forma geral, a produção audiovisual do filme etnográfico *Osiba Kangamuke* se mostrou um campo fecundo para pensar sobre uma série de questões que dizem respeito ao mundo das crianças da aldeia Aiha Kalapalo. Como se argumentou, durante as gravações apareceram os problemas em torno da produção de relacionalidade entre diversos seres que habitam o mundo, tais como animais, espíritos e não-humanos. O tema do aparecimento marcou todo o processo produtivo do filme, evidenciando o caráter estético das relações sociocosmológicas e da implicação política de dar-se a ver; o como produzir-se a si mesmo para o outro.

Além disso, a presença da câmera gerou momentos oportunos para que as crianças Kalapalo apresentassem, praticassem e elaborassem seu modo de vida. A excepcionalidade representada pela presença do equipamento técnico, e pela captura de imagens audiovisuais através dele, produziu um índice de relacionalidade de tal ordem que originou eventos especiais, nos quais a mobilização de conhecimentos se deu não de forma automática e inconsciente, mas de maneira produtiva e criativa, indicando um grau importante de maestria por parte das crianças.

No entanto, os desdobramentos da gravação de *Osiba Kangamuke* se devem justamente ao tipo de metodologia que organizou sua produção. Neste sentido, adotar um olhar compartilhado faz emergir os excessos entre mundos que não são homólogos (DE LA CADENA, 2015). Partindo da necessidade de se estabelecer pontes entre os interesses e os princípios dos pesquisadores e das crianças e adultos Kalapalo, uma série de especificidades se fizeram visíveis. A câmera nesses momentos de interações mediou, possibilitou e produziu novas formas de relações entre os pesquisadores e as crianças. Uma vez que a sua presença interfere na inserção em campo, estar com a câmera estabeleceu novas formas de comunicação e criação de vínculos. A possibilidade de explorar esses excessos de maneira conjunta se tornou uma plataforma para observar e participar de momentos etnográficos importantes para a pesquisa que realizamos, mas também para dar conta das necessidades sentidas pelos Kalapalo.

Neste sentido, a aposta pela colaboração é central para a produção e a análise de dados etnográficos importantes e sensíveis para os envolvidos. De modo geral, a metodologia diz respeito à necessidade de colocar-se em relação com aqueles com quem produzimos conhecimento e de viver essas relações não como pontos de captura de elementos constitutivos de cultura, mas de produção dialógica de experiências compartilhadas entre interlocutores.

## REFERÊNCIAS

BAIRON, Sérgio; LAZANEO, Caio. Produção Partilhada do Conhecimento: Do filme à Hipermídia. In: Maria Cristina Castilho Costa. (Org.). **Comunicação, Mídias e Liberdade de Expressão**. 1ed. São Paulo, 2013

BARCELOS NETO, Aristóteles. **Apapaatai: rituais de máscaras no Alto Xingu**. 1. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

\_\_\_\_\_. **Com Os Índios Wauja: Objectos E Personagens de Uma Coleção Amazônica**. Lisboa: Museu Nacional de Etnologia, 2004.

BASSO, Ellen. **The Kalapalo Indians of Central Brazil**. New York: Holt, Rimehart ans Wineton Inc., 1973.

CARELLI, Vincent; GALLOIS, Dominique. Vídeo nas Aldeias: A experiência Waiãpi. **Cadernos de Campo**, v. 2, FFLCH/USP, 1994.

COHN, Clarice. **Antropologia da criança**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ed., 2005.

\_\_\_\_\_. **A concepção de criança e aprendizado entre os Kayapó- Xikrin do Bacajá**. Dissertação de mestrado, São Paulo: USP, 2000.

CORONA BERKIN, Sarah; KALTMEIER, Olaf. **En Diálogo: Metodologías Horizontales En Ciencias Sociales Y Culturales**. Barcelona: Gedisa Editorial, 2012.

DE LA CADENA, Marisol. **Earth Beings: Ecologies of Practice across Andean Worlds**. Durham & London: Duke University Press, 2015.

FAUSTO, Carlos. No Registro da Cultura. IN: ARAÚJO, Ana Carvalho Ziller; CARVALHO, Ernesto Ignacio de & CARELLI, Vincent (orgs.). **Vídeo nas Aldeias 25 anos: 1986-2011**. Olinda: Vídeo nas Aldeias, 2011.

GUERREIRO, Antonio. **Ancestrais e suas sombras: uma etnografia da chefia Kalapalo e seu ritual mortuário**. Campinas: Editora da Unicamp, 2015.

HECKENBERGER, Michael. Epidemias, Índios Bravos e Brancos. IN: FRANCHETTO, B. e HECKENBERGER, M. (orgs.) **Os Povos do Alto Xingu: história e cultura**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, p.21-62, 2001a.

\_\_\_\_\_. Estrutura, história e transformação: a cultura xinguana na longue durée, 1000-2000 d.C. IN: FRANCHETTO, B. e HECKENBERGER, M. (orgs.) **Os Povos do Alto Xingu: história e cultura**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, p.21-62, 2001b.

HIKIJI, Rose Satiko G. Rouch compartilhado: Premonições e provocações para uma antropologia contemporânea. **Illuminuras**, Porto Alegre, v.14, n.32, p.113-122, jan./jun. 2013.

INGOLD, Tim. **Estar Vivo: Ensaios Sobre Movimento, Conhecimento E Descrição**. Petrópolis: Editora Vozes, 2015.

KELLY, José Antonio. Notas para uma teoria do “virar branco”. **Mana**, Rio de Janeiro, v. 11, n. 1, p. 201-234, 2005.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A Queda Do Céu: Palavras de Um Xamã Yanomami**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LIMA, Tânia Stolze. **Um Peixe Olhou Para Mim: O Povo Yudjá E a Perspectiva**. São Paulo: Ed. Unesp, 2005.

NOVO, Marina Pereira. “Esse é o meu patikula”: **uma etnografia do dinheiro e outras coisas entre os Kalapalo de Aiha**. Tese defendida pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da UFSCar, 2017.

OLIVEIRA, Joana Cabral de. “Mundos de Roças E Florestas.” **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas** 11(1), p. 115–131, 2016.

PODESTÁ SIRI, Rossana. Niñas y niños nahuas. **Encuentro de Miradas: El Territorio Visto Por Diversos Autores**. México: SEP-CEGIB, 2007.

\_\_\_\_\_. Niñas y niños nahuas. **Mi Pueblo En Fotografías: El Mundo de Las Niñas Y Niños Nahuas de México a Través de Sus Propias Imágenes Y Palabras**. Puebla: BUAP, 2011.

ROUCH, Jean. The camera and Man. In: **CINÉ-ETNOGRAPH/ Jean Rouch**; edited and translated by Steven Feld. Visible evidence, v. 13. 2003.

SEEGER, Anthony; DAMATTA, Roberto; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. “A Construção Da Pessoa Nas Sociedades Indígenas Brasileiras.” **Boletim do Museu Nacional** (32): 2–19, 1979.

STRATHERN, Marilyn. **Partial Connections**. Oxford: AltaMira Press, 2004.

TAYLOR, Anne-Christine. “Les Masques de La Mémoire: Essai Sur La Fonction Des Peintures Corporelles Jivaro.” **L’Homme** 165: 223–48, 2003.

TURNER, Terence. **Imagens Desafiadas**. **Revista de Antropologia**, São Paulo, USP, 1993.

RECEBIDO EM 06 DE OUTUBRO DE 2017  
APROVADO EM 20 DE ABRIL DE 2018

“OSIBA KANGAMUKE - VAMOS LÁ,  
CRIANÇAADA!”

THE AUDIOVISUAL PRODUCTION AND THE  
ETHNOGRAPHIC COLLABORATION

## ABSTRACT

In this article we discuss the possibilities, reach and limits of audiovisual resources as a methodology for ethnographic research with children. Therefore, we present the process of images capture’s activities with the children of the village of Aiha, of the Kalapalo people, speakers of a karib language and part of the regional system of the Upper Xingu, in the Brazilian state of Mato Grosso, and which resulted in the composition of the ethnographic film “Osiba Kangamuke - Vamos lá, criançaada!” (2016). Then, we analyze the relations that the children establish with the camera, discussing the action of both in the realization of a film that intends to present in an audiovisual way who are the Kalapalo children. For this, we start from their image producing choices, as well as from the discussion of the aesthetic and political phenomenon of making oneself visible to the other.

## Keywords:

Ethnology; Kalapalo; Alto Xingu; Image; Anthropology of Childhood